OBJETIVO	Esta información, cuando está disponible, nos permite conocer si ha sido empleado un *teleobjetivo*, un *gran angular*, un objetivo *normal*, un objetivo *ojo de pez*, etc. La elección del objetivo tiene importantes consecuencias en la construcción del punto de vista físico de la fotografía. Aunque esta información no está disponible con frecuencia, no debe resultar difícil deducir qué tipo de óptica ha sido empleada. La elección del objetivo fotográfico determina el modo en que el sujeto u objeto fotográfico ha sido retratado, y nos habla asímismo del tipo de relación que se ha establecido entre el fotógrafo y el sujeto u objeto fotográfico.
OTRAS INFORMACIO-NES	En este apartado, podemos incluir algunas informaciones disponibles (cuando sea posible) como la iluminación, la técnica de revelado o de postproducción empleadas. No significa lo mismo emplear iluminación natural o artificial, de flash o continua, ya que esto tiene importantes consecuencias en la producción fotográfica. En ocasiones nos podemos hallar ante virados, solarizaciones, posterizaciones, imagen negativa, utilización de filtros fotográficos (ópticos o digitales). En todos los casos, nos referimos a informaciones que vienen referidas, de forma explícita, en los propios catálogos o en las fuentes donde ha sido obtenida la fotografía que analizamos.

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS
HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES **COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR** Finalmente, también es necesario en el análisis de la imagen fotográfica disponer de información sobre la **biografía del fotógrafo** e, incluso, de **comentarios críticos** realizados por especialistas sobre la obra fotográfica que estudiamos. De este modo, incorporamos al análisis la información sobre las *condiciones de producción y exhibición* de la fotografía, que pueden ayudarnos a comprender mejor la imagen que analizamos. No obstante, como hemos señalado, estas informaciones tienen un carácter meramente orientativo, ya que en el análisis de la imagen es conveniente distinguir con claridad entre el autor "empírico" y la instancia "enunciativa" de la imagen. El *autor empírico* es una instancia ajena a la materialidad del texto audiovisual analizado, cuya intencionalidad escapa a nuestro saber, mientras que la *enunciación* se refiere a las huellas textuales que se pueden hallar en la propia imagen. En este sentido, debemos "estar en guardia" ante la falacia de la noción tradicional de autor", en absoluto depositario del sentido de sus textos.

2. NIVEL MORFOLÓGICO

El segundo nivel de análisis que contemplamos se detiene en el estudio del ***nivel morfológico*** de la imagen. En este punto seguimos las propuestas enunciadas por distintos autores, bastante heterogéneas entre sí, ya que hablamos de conceptos de cierta complejidad, aunque parezcan simples en apariencia. Como veremos, algunas nociones como el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala, el color, etc., no son puramente "materiales" y, con frecuencia, participan a la vez de una condición morfológica, dinámica, escalar y compositiva. Este primer nivel del análisis pone sobre la mesa la naturaleza subjetiva del trabajo analítico en el que, aunque pretendemos adoptar una perspectiva descriptiva, ya empiezan a aflorar consideraciones de índole valorativo. Debemos asumir, en este sentido, que todo análisis encierra una operación proyectiva, sobre todo en el caso del análisis de la imagen fija aislada, y que resulta muy difícil plantear una búsqueda de los mecanismos de producción de sentido de los elementos simples o singulares que conforman la imagen, sin tener una idea general, a modo de hipótesis, acerca de la interpretación global del texto fotográfico. Haciéndonos eco de las teorías gestaltianas de la imagen, conviene recordar que en todo acto de percepción entra en juego una serie de leyes perceptivas, de carácter innato, como la "ley de la figura-fondo", la "ley de la forma completa" o la "ley de la buena forma", que apuntan en esta misma dirección. En definitiva, la comprensión de un texto icónico tiene una naturaleza *holista*, en el que el sentido de las partes de la imagen o de sus elementos simples está determinado por una cierta idea de *totalidad*. También conviene advertir que, en el campo de la imagen, estos elementos simples a los que nos referimos no son unidades simples sin significado. En este sentido, cabe subrayar que uno de los principales problemas que plantea el análisis de la imagen es la ausencia de una doble articulación de niveles, al contrario que en los lenguajes naturales, como explicaron Benveniste y Martinet, con un conjunto finito de unidades mínimas sin significación –los fonemas–, que permite articular un segundo nivel del lenguaje formado por unidades mínimas con significación –los morfemas–, cuyo número de combinaciones es muy elevado. En el caso de los lenguajes icónicos es imposible establecer la existencia de unos niveles equivalentes, algo que nos permitiría hablar de forma rigurosa de un nivel morfológico, de un "alfabeto visual" *estricto sensu*, sobre el que se construiría un nivel sintáctico y otro semántico-pragmático. En el caso de los textos audiovisuales es más patente aún que en otros lenguajes la necesidad de reconocer la ausencia de frontera entre la forma y el contenido que, en realidad, funcionan como un *continuum*, en el que resulta imposible delimitar donde termina uno y empieza el otro.

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO
El análisis propiamente dicho de la fotografía debe comenzar con una detallada **descripción del motivo fotográfico**, es decir, de lo que la fotografía representa, en una primera lectura de la imagen. Esta primera aproximación nos informará del grado de figuración o abstracción de la fotografía y, asímismo, de la clave o claves genéricas en la(s) que cabe enmarcar el texto fotográfico que estudiamos.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO

Como han señalado estudiosos como Dondis, Kandinsky o Villafañe[2], el punto es el elemento visual más simple, ya que desde el punto de vista de la construcción de la imagen, una fotografía está formada por grano fotográfico, más o menos visible, en el caso de la fotografía fotoquímica o de "pixels" (*picture elements*) en la fotografía digital. Cabría matizar que mientras que el grano fotoquímico posee volumen, se distribuye irregularmente sobre la superficie de la película y tiene una forma irregular, el pixel es ortogonal o cuadrado (según los tipos), carece de volumen y se distribuye de forma geométrica sobre la superficie del CCD o de la pantalla del ordenador.

Los sistemas de reproducción fotomecánica, actualmente digitales, están basados en la utilización del punto como material gráfico primario. La visibilidad del grano fotográfico compromete, a menudo, el grado de figuración o de mayor *abstracción* de una fotografía, hasta el punto de tener importantes consecuencias a la hora de juzgar una imagen como más "centrípeta" o "centrífuga" respecto al observador. La mayor presencia del grano fotográfico puede ser un elemento que provoque un distanciamiento del espectador, que permita subrayar el grado de construcción artificial de la propia representación fotográfica. En algunos casos, la visibilidad del grano proporciona a la fotografía de una textura pictórica. En otras ocasiones, la no manifestación del grano de la imagen puede relacionarse con una mayor verosimilitud de la representación fotográfica, cuando se persigue un efecto de realidad en la construcción de la imagen.

No obstante, el punto como concepto morfológico también puede ser relacionado, más allá de su naturaleza plástica, con la construcción compositiva de la imagen, como señala el profesor Justo Villafañe (1988, 1995). De este modo, se habla de la existencia de centros de interés en una fotografía o *focos de atención*, que pueden coincidir o no con los puntos de fuga cuando se trata de una composición en perspectiva, o de la existencia de un centro geométrico de la imagen. En este último caso, dependiendo de la posición del punto en el espacio de la representación, la composición puede tener un mayor o menor dinamismo.

De manera general, se acepta que cuando el punto coincide con el centro geométrico de la imagen, nos hallamos ante una composición estática.

Si el punto coincide con los ejes diagonales de la imagen (generalmente cuadrada o rectangular), nos hallaremos ante una composición en la que el punto contribuye a incrementar la fuerza tensional de la composición.

En otras ocasiones, el punto no coincide ni con el centro geométrico de la imagen ni con los ejes diagonales, en cuyo caso su presencia puede resultar perturbadora, y simplemente contribuir a dinamizar la imagen.

Finalmente, la existencia de dos o más puntos puede propiciar la creación de vectores de dirección de lectura en la imagen, lo que multiplica la fuerza dinámica y tensional de la composición.

Como podemos constatar, aunque el punto es un elemento morfológico, se trata de un concepto plástico de gran importancia en la composición de la imagen.

LÍNEA

Morfológicamente, la línea es definida como una sucesión de puntos que, por su naturaleza, transmite energía, es generadora de movimiento. Entre las funciones plásticas que puede desempeñar la línea, podemos señalar las siguientes, a partir de la exposición del profesor Justo Villafañe (1987, 1995):

-La línea constituye un elemento formal que permite separar los diferentes planos, formas y objetos presentes en una composición determinada (recordemos que la *línea de contorno* es el elemento que permite distinguir una figura de un fondo perceptivo –*ley de la figura-fondo*-, como señala la teoría de la gestalt).

-La línea es un elemento clave para dotar de volumen a los sujetos u objetos dispuestos en el espacio bidimensional de la representación visual.

-Cuando la línea coincide con los ejes diagonales, su capacidad dinamizadora es todavía más evidente.

Por otra parte, las líneas horizontales, verticales u oblicuas pueden dotar de peculiares significaciones a la imagen, connotando respectivamente materialismo, espiritualidad o dinamismo.

Las líneas curvas presentes en una composición suelen transmitir movimiento y dinamismo frente a la

[2] DONDIS, D. A. (1976): *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili / Comunicación Visual; KANDINSKY, W. (1974): *Punto, línea y plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Barral; VILLAFAÑE, Justo (1988): *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide; VILLAFAÑE, Justo y MINGUEZ, Norberto (1995): *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.